

Una propuesta taxonómica para los vitrales en espacios sagrados. La otra expresión patrimonial de la “integración plástica” mexicana

IVAN SAN MARTÍN CÓRDOVA

FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNAM
ivan.san.martin@fa.unam.mx

Arquitecto por la UNAM y filósofo por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Maestro en Urbanismo por la UNAM y doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña, España. Desde 2001 es investigador titular en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, donde es profesor de licenciatura y posgrado. Desde 2005 pertenece al SNI del Conacyt. Es fundador del capítulo mexicano de DOCOMOMO, del cual es su Secretario desde 2010. Es miembro de ICOMOS México, de la Academia Nacional de Arquitectura, del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA) y de la Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones (ALER).

VÍCTOR HUGO SANDOVAL SÁNCHEZ

POSGRADO ARQUITECTURA, UNAM
vsandoval.arq@gmail.com

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Ganador del Premio Francisco de la Maza de los Premios INAH 2020 por la mejor tesis de licenciatura. Actualmente realiza estudios de maestría en la UNAM (con Conacyt, becario núm. 1027127) bajo la dirección del doctor Iván San Martín Córdova, tutor perteneciente al núcleo académico de ese posgrado.

El diseño de vitrales es una disciplina artística que ha formado parte de la integración plástica en México, al igual que los murales o los relieves escultóricos, por lo que debe atenderse historiográficamente para considerarlo como parte de las características del patrimonio edificado, en particular, del género religioso donde ha encontrado un amplio desarrollo con cualidades notables. Para su valoración, en el presente texto se exploran los diferentes niveles de integración plástica a partir de seis vitrales y su relación con las morfologías arquitectónicas que los albergan, con el objetivo de elaborar una propuesta taxonómica susceptible de aplicarse a ejemplos de otros géneros arquitectónicos. *Palabras clave: integración plástica, vitrales, templos, arte sacro, artistas, siglo XX.*

The design of stained-glass windows is an artistic discipline that was part of the integration plástica movement in Mexico, along with murals and relief sculpture, so it should be addressed historiographically as part of the characteristics of built heritage, particularly of the religious genre, where it has been widely and notably used. We explore the different levels of integración plástica by examining six stained glass windows, analyzing their relationship with the architectural morphologies that house them, in order to develop a taxonomy that can be applied to other architectural genres. Keywords: integración plástica, stained glass design, churches, sacred art, artists, 20th century.

INTRODUCCIÓN

En la historiografía del arte mexicano es común el uso del término “integración plástica” para referirse a un período del siglo XX cuando la pintura, la escultura y la arquitectura se amalgamaron a tal punto que es difícil definir cuándo termina una y comienza la otra. En la actualidad se cuenta con numerosa bibliografía que aborda esa integración de las artes, una expresión que también se manifestó en el resto de Latinoamérica, con notables ejemplos en Brasil, Venezuela o Chile, por citar sólo algunos países.¹ En la arquitectura mexicana abundan los ejemplos de esta práctica,² sobre todo en lo concerniente a la pintura mural, la escultura y los mosaicos, producción que ha merecido la atención de varios trabajos monográficos de especialistas que abordan el muralismo mexicano, así como también de guías para conocer sus significados iconográficos, en particular, en edificios modernos —Ciudad Universitaria o el Centro Médico Nacional—, conjuntos donde se observa una plena integración plástica entre la pintura y la escultura, a diferencia de su incorporación en edificios virreinales, donde el primer muralismo sólo aprovechó superficies y cubiertas de la arquitectura previa.

Si bien la historicidad de la integración plástica estuvo presente desde la arquitectura de las culturas mesoamericanas y se prolongó durante los siglos siguientes, el uso del término “integración plástica” es reciente, como lo recuerda la especialista Louise Noelle,³ al señalar que proviene de mediados del siglo XX, al referirse a la presencia de escultura y pintura plenamente imbricadas en la com-

posición arquitectónica. No obstante, sin menoscabo de lo anterior, una disciplina artística que ha recibido poco interés historiográfico es el vitral, a pesar de ser un elemento compositivo que contribuyó, decisivamente, en la consecución de las cualidades espaciales y morfológicas de la arquitectura mexicana, que aún reclama su derecho a ser incluido entre las expresiones artísticas que conformaron la citada integración plástica.

Hasta ahora, pocos son los autores que han incluido a los vitrales en este término, por ejemplo, Antonio Toca,⁴ quien lo aplicó en sus análisis de los edificios porfirianos y posrevolucionarios, con el telón-vitral del Teatro Nacional, conocido después como Palacio de Bellas Artes. O la puntual definición del arquitecto socialista Enrique Yáñez sobre este término, diferenciándolo de ornamentación, en el que incluyó a los autores de vitrales:

Entiendo por Integración Plástica la labor que realizan los arquitectos con otros artistas como son escultores, pintores, mosaicistas, vitralistas [las negritas son nuestras] y diversos diseñadores, con el fin de enriquecer la expresión de las obras arquitectónicas mediante el empleo de diversos medios plásticos que requieren específicas aptitudes para manejarlos. [...] Muchos arquitectos no han compartido las ideas que sustentaron al Movimiento de Integración Plástica desde que éste surgió con vigor alrededor del año de 1950.⁵

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una revisión breve de la producción bibliográfica reciente constata una escasez de libros sobre el registro, catalogación, identificación, interpretación y valoración de los vitrales en México. En las publicaciones con enfoque autorral, es decir, aquéllas centradas en el trabajo de un artista, se suelen incluir dibujos, pinturas, murales y, ocasionalmente, cuando fuera el caso, vitrales brindando una información marginal. Por ejemplo, en el *Diccionario de*

1. Contrario a la extendida —pero imprecisa— creencia de que la integración plástica fue exclusiva de la modernidad mexicana. Diversos testimonios historiográficos de obras y debates internacionales nos muestran que varios arquitectos modernos internacionales optaron por esta simbiosis a partir de la tercera década del siglo XX.

2. No es el objetivo de este texto analizar la genealogía de este influyente término en la teoría del arte, sin embargo, a quien desee profundizar en ello, particularmente en lo referente a las relaciones entre la pintura, escultura y arquitectura mexicana a partir de la tercera década del siglo XX, se le recomienda consultar el ilustrador ensayo de Leticia Torres, “Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México”, México, CENIDIAP, 2016.

3. Véase: L. Noelle, “Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, México, UNAM, 2008, pp. 189-202; y Martha Olivares, “Discurso visual. Reflexiones sobre integración plástica”, en *Discurso Visual*, en discursovisual.net.

4. A. Toca F., “Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 9, México, UNAM, enero de 1987, pp. 36-46; y del mismo autor, “Integración plástica en México”, en *Casa del Tiempo*, México, 2014, pp. 34-37 y 49-53.

5. E. Yáñez, “El movimiento de integración plástica en la arquitectura contemporánea de México”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 9, México, UNAM, enero de 1987, pp. 86 y 88.

escultura mexicana del siglo XX de Lily Kassner publicado por la UNAM en 1983,⁶ la finalidad fue mostrar toda la producción artística de decenas de autores nacionales y extranjeros que laboraron en México a mediados del siglo pasado y, adicionalmente, se proporcionan datos para un primer acercamiento historiográfico a los diseñadores de vitrales, tales como Mathias Göeritz, Kitzia Hofmann, Giulia Cardinale, Ernesto Paulsen o Leonardo Nierman.

Otros textos publicados abordan la obra de un solo autor, por ejemplo, el libro sobre el duranguense Fermín Revueltas—publicado en 2002⁷— que dedica todo un capítulo a su producción de diseño vítreo en obras públicas, tanto en la Ciudad de México como en algunas capitales del interior del país. Debe recordarse que Revueltas no fue un caso aislado en esta área de expresión, pues ya otros artistas habían incursionado con anterioridad en el diseño de vitrales en la arquitectura del siglo XX, tanto en edificios virreinales como en obras modernas: Saturnino Herrán lo había hecho desde 1913,⁸ Roberto Montenegro en 1922,⁹ Víctor M. Reyes en 1929¹⁰ o Diego Rivera en 1931,¹¹ por citar algunos. Por último, se puede destacar la revista *Artes de México*, y su número publicado en junio de 2009,¹² con una obra monográfica que incluyó colaboraciones de varios investigadores acerca de la riqueza del patrimonio vítreo en México, así como de las principales obras que lo albergan y los diferentes géneros arquitectónicos que lo incluyen; la revista recupera los vitrales fabricados desde finales del porfiriato hasta el siglo XX, no sólo el aspecto creativo de los artistas, sino también el proceso técnico de la fabricación y los principales talleres productores. En suma, esta escasa producción bibliográfica muestra el vacío historiográfico en torno a la producción de los vitra-

les mexicanos, una de las expresiones artísticas que formó parte de la integración plástica.

El interés por valorar esta producción artística se debe a que, como ocurre con murales y esculturas, los vitrales enfrentan riesgos de destrucción patrimonial, abandono y falta de mantenimiento, tanto los que se encuentran alojados en obras públicas—escuelas, oficinas y hospitales— como los que se incorporaron en espacios domésticos—comedores, escaleras y sanitarios de residencias y edificios de apartamentos— pero, sobre todo, de los vitrales en espacios religiosos, donde a diferencia de los otros géneros, su rol no se reduce a lo estético y/o ideológico, sino que es parte *indispensable* para la consecución de la experiencia fenomenológica de los usuarios a quienes va dirigido el diseño de esos espacios.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Frente a este panorama historiográfico, cabe preguntarse: ¿pueden considerarse los vitrales como una expresión artística incluida dentro del concepto de integración plástica? ¿Qué elementos compositivos determinan su grado de integración? ¿Los vitrales tuvieron un papel decisivo en la calidad del espacio arquitectónico? ¿Todos ellos poseyeron características semejantes? ¿El análisis de algunos géneros arquitectónicos con uso intensivo de vitrales permitiría proponer una taxonomía? ¿La producción de arte sacro en el siglo XX constituiría un ejemplo emblemático? ¿El diseño de vitrales en espacios religiosos modernos tiene características propias que pueden analizarse taxonómicamente? Estas preguntas intentarán ser contestadas en este texto.

VITRALES, PATRIMONIO DEL ARTE SACRO

Uno de los géneros arquitectónicos que quizá ha incluido un gran número de vitrales ha sido el religioso, pues prácticamente se han incorporado en la mayor parte de los espacios para la celebración del culto; lo mismo en capillas y parroquias católicas apostólicas, que en sinagogas, iglesias anglicanas y ortodoxas, templos luteranos, bautistas, presbiterianos o pentecostales. De manera evidente, los ejemplos son superiores en número en los templos católicos, pero no necesariamente en calidad, pues existen extraordinarios diseños y fabricaciones inspirados por toda la diversidad religiosa. Además, suelen diferir en su representación iconográfica, pues mientras que el catoli-

6. L. Kassner, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*, México, UNAM, 1983.

7. C. Zurián, *Fermín Revueltas, constructor de espacios*, México, RM/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.

8. El vitral “El hijo pródigo”, actualmente en el Museo de Aguascalientes.

9. Los vitrales “La vendedora de pericos” y “El jarabe tapatío” para el edificio virreinal del ex Colegio de San Pedro y San Pablo, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

10. Los vitrales del Pabellón Mexicano en la Exposición Iberoamericana en Sevilla, España.

11. El vitral “Los cuatro elementos”, en el edificio de la Secretaría de Salud.

12. *Artes de México*, núm. 94: *Vitrales de la Ciudad de México*, México, 2009.

cismo apostólico durante siglos ha promovido la representación de imágenes antropomórficas, esto se encuentra proscrito en las sinagogas; en el caso de las iglesias luteranas, si bien se permite la representación de vegetales y animales, no se exhiben imágenes de vírgenes o santos al ser considerados elementos idolátricos.

También son diferentes en sus expresiones formales, pues el diseño de los vitrales suele subsumirse en las corrientes artísticas dominantes de cada época, principalmente pictóricas. De este modo, en las primeras tres décadas del pasado siglo los vitrales fueron figurativos, mientras que a partir de los años cuarenta los diseños se transformaron, gradualmente, en abstractos, aunque casi siempre mantuvieron algo de la figuración, quizá para no renunciar al papel didáctico que las iglesias han atribuido a los vitrales. Y, de manera similar, también han cambiado en las técnicas de fabricación, desde los emplomados tradicionales hasta las novedosas técnicas que aseguren su permanencia frente a las agresiones de la lluvia, el aire y hasta de agentes animales, como ocurre con las palomas. Inclusive, han cambiado sus materiales de fabricación pues, aunque se les denomina como vitrales, el hecho es que se ha explorado en materiales pétreos o industriales translúcidos, y no necesariamente vidrio o cristal.¹³

Pero más allá de todas estas diferencias, la inclusión de los vitrales en los espacios de culto se debe al papel simbólico que ha jugado la luz en las religiones desde hace muchos milenios, desde la personificación del Sol como una deidad hasta la identificación de los rayos solares como manifestación sensible de la divinidad, razón por la cual la orientación en los templos es un elemento imprescindible del programa arquitectónico.¹⁴ Por ello, dentro

13. Por esta razón, y para efectos del marco teórico, en el presente texto se les denominará genéricamente como *vitrales*, independientemente de si fueron fabricados con vidrio o incluyeron algún otro material natural o artificial.

14. La mayoría de las iglesias prescriben una cierta orientación en el acomodo espacial de sus templos, ya sea que los orantes dirijan sus rezos hacia el oriente —como ocurría con los templos mayores en las religiones mesoamericanas—, o bien que los brazos del templo o la fachada principal miren hacia un cierto punto cardinal; por ejemplo, las catedrales góticas, renacentistas y barrocas solían posicionar su altar hacia el oriente, de tal modo que el movimiento de la luz solar bañaba en su totalidad la nave principal del templo, y descendía por detrás del altar en la mañana, mientras que por la tarde iluminaba la fachada principal.

del género religioso la penetración lumínica no sólo ha tenido la finalidad práctica de iluminar los espacios interiores, sino que ha sido un elemento estratégico para la consecución, primero, de un ambiente estético y simbólico idóneo para propiciar, como objetivo último, la experiencia religiosa, como lo recomendaba el sacerdote jesuita Antonio Blanch a finales del pasado siglo al distinguir entre lo religioso y lo estético:

Ya que el sentimiento de veneración y adoración que antes hemos señalado como característico de lo religioso, no puede de ningún modo confundirse con la admiración estética, ciertamente gratificante, pero que no se inclina ante lo bello como ante algo que compromete al sujeto humano y que lo fundamenta existencialmente. El éxtasis estético no transforma radicalmente a quien lo experimenta; la experiencia religiosa sí.¹⁵

Y aunque los vitrales contribuyen a las cuestiones didácticas de los espacios religiosos —en las iconografías incorporadas—, su principal objetivo es conseguir una atmósfera idónea, es decir, durante el día con tonalidades multicolores para los espacios interiores, mientras que por la noche el proceso sucede a la inversa, pues la luz artificial de las velas o lámparas eléctricas ilumina los paños de los vitrales hacia las fachadas, lo que ocasiona que desde el exterior se perciba un esplendor cromático, a manera de grandes lámparas urbanas.

Esta riqueza patrimonial nuevamente contrasta con la ausencia historiográfica de especialistas mexicanos que se aboquen al estudio, cuidado, registro y clasificación del vitral religioso.¹⁶ En España, por ejemplo, se dispone de estrategias de catalogación, análisis y conservación de vitrales románicos y góticos, mientras que en México apenas existen monografías sobre algunos de sus autores, como ha sido el caso del arquitecto fray Gabriel Chávez de la

15. A. S. J. Blanch, *Lo estético y lo religioso. Cotejo de experiencias y expresiones*, México, UIA/ITESO, 1996, p. 19.

16. De hecho, sería recomendable incluir en los registros patrimoniales de las instituciones federales mayor información sobre la existencia, características, autorías y estado material que guardan los vitrales en las obras arquitectónicas de los siglos XIX y XX y, en particular, en los inmuebles religiosos que son propiedad federal.

Mora, diseñador de templos, muebles, tipografía, iconografía, enseres litúrgicos y, desde luego, notables diseños para vitrales de templos católicos. Otra excepción ha sido el caso de Mathias Göeritz, artista de origen alemán que se afincó en México y que contribuyó con varios diseños de vitrales religiosos, tanto en iglesias virreinales—como ocurrió con los vitrales de la catedral metropolitana y del templo de San Lorenzo, entre otros— como en templos de nueva factura, en capillas católicas y sinagogas.

HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

La disponibilidad de una matriz de análisis permitirá identificar el grado de integración plástica y la tipología compositiva de los vitrales en espacios sacros, lo cual servirá para su valoración y considerarlos como elementos cualitativos del patrimonio arquitectónico moderno. La propuesta taxonómica se aplicará, cualitativamente, en seis casos de estudio escogidos bajo el supuesto de que cumplen con un alto grado de integración plástica, por lo que faltará identificar su tipología compositiva y el desarrollo profesional de sus autores mediante el uso de la matriz.

GRADOS DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA EN LOS VITRALES

Para el análisis nos apoyaremos en los trabajos teóricos de Horacio Torrent, arquitecto argentino de origen, pero acaudado en Chile desde hace muchos años. En sus textos propone varios niveles de relación entre la arquitectura y las otras artes¹⁷—lo que en México se ha llamado “integración plástica” y en otras latitudes latinoamericanas se conoce como integración de las artes—, a saber:

- El nivel inferior (llamémosle A) es aquél en que cada práctica artística conserva su independencia de la arquitectura, ya que ésta sólo le sirve de soporte, sin modificar sustancialmente la concepción del espacio exterior o interior; de tal suerte que el mural, mosaico, escultura o vitral (pues recuérdese que él se refiere a todas las artes que intervienen) sólo se adhiere o sobrepone al espacio o sitio destinado, como ocurriría con un relieve escultórico dentro de un espacio.

- El nivel intermedio (nombrémosle B) se refiere a la contribución artística que aprovecha los vanos o disposiciones volumétricas existentes, como ocurre con la pintura mural, que recubre volúmenes exteriores o se inscribe en los intersticios de los edificios ya construidos. Esto sucedió con los primeros murales de los edificios virreinales en México, donde es posible inclusive analizar únicamente la contribución mural, pues sin ella no se percibiría igual.
- El siguiente nivel (nombrémosle C) ocurre cuando las artes se incorporan para lograr un efecto previamente planeado en la composición del espacio arquitectónico, como sucedería, justamente, con muchos vitrales, ya que el cromatismo aportado al interior modifica por completo la percepción estética del resultado final, aunque esto no implica que necesariamente haya habido un criterio común entre el autor de los vitrales y el de la arquitectura envolvente (a veces pueden distar muchos años entre ambas realizaciones).
- Finalmente, el cuarto nivel (nombrémosle D) describe la total simbiosis entre la arquitectura y las artes visuales—es decir, una plena integración plástica—pues existe una cohesión entre espacio interior, espacio exterior, morfología arquitectónica y colaboraciones artísticas, lo cual produce una obra de arte total, en que la parte y el todo estarían compositivamente imbricados entre sí.

UNA CLASIFICACIÓN POR SUS FINALIDADES

A partir de la propuesta anterior sobre los grados de integración plástica, también es posible realizar un análisis artístico del propio elemento, a fin de identificar la afinidad pictórica que presenta con la pintura—por ejemplo, figurativo *versus* abstracción—, además de sus cualidades estéticas, innovaciones técnicas y, en particular, su capacidad comunicativa (el contenido ideológico en los edificios de gobierno o el teológico/hagiográfico en los religiosos). Por ello, y a partir de una amplia revisión de campo de los vitrales de los principales templos en la Ciudad de México, se propone una clasificación con base en sus finalidades:

1. *Vitral figurativo*. El diseño exhibe una representación claramente reconocible de formas extraídas de la naturaleza (plantas, animales y seres humanos), pues persigue la transmisión de un mensaje religioso y/o

17. H. Torrent, “Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes”, en *Docomomo Journal*, núm. 42, verano, 2010.

Tabla 1. Matriz para el análisis de vitrales en templos mexicanos.

		Nivel A de integración plástica	Nivel B de integración plástica	Nivel C de integración plástica	Nivel D de integración plástica
1	<i>Vitral naturalista</i>	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
2	<i>Vitral emblema</i>	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
3	<i>Vitral celosía o vitral-cancel</i>	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
4	<i>Vitral geométrico a-temático</i>	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio
5	<i>Vitral geométrico temático</i>	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio	Caso de estudio

Fuente: Elaboración propia, Iván San Martín, 2021.

una función decorativa; este tipo de diseños fueron utilizados desde fines del siglo XIX en templos historicistas y en los primeros templos modernos de los años treinta y cuarenta, aunque pueden aparecer en cualquier época (Figura 1).

2. *Vitral emblema*. El diseño recurre a la representación de elementos gráficos que persiguen la comunicación de una identidad religiosa o de una adscripción institucional para los eclesiásticos y buena parte de la feligresía; este tipo de diseños suele utilizarse para mostrar filiaciones hagiográficas o pertenencia a órdenes y congregaciones (Figura 2).
3. *Vitral celosía/cancel*. El diseño aprovecha los intersticios que deja una celosía o un cancel pues busca brindar o añadir un cromatismo al interior del templo; este tipo de diseños puede incluir, o no, alguna figuración básica, pues su finalidad es principalmente lumínica y/o decorativa. Suelen ser muy económicos, pues la celosía disminuye el uso de grandes lienzos vítreos o emplomados costosos (Figura 3).
4. *Vitral geométrico a-temático*. A diferencia de la clasificación anterior, aquí el diseño persigue sólo el cromatismo que se desea al interior del templo, sin incluir tema hagiográfico alguno. La diferencia es que no se inscribe en ninguna celosía, sino que cubre todo un vano y suelen utilizarse diseños abstractos con geometrías sencillas. En esta categoría suelen presentarse variaciones en el material, por ejemplo, de origen pétreo como las placas de ónix, o de procedencia artificial como el acrílico (Figura 4).
5. *Vitral geométrico temático*. El diseño persigue, además del efecto cromático al interior del templo, la transmisión de información mitológica, cosmológica o de

pasajes hagiográficos. Por lo general, sus diseños son semi abstractos, es decir, pueden reconocerse sutilmente algunas figuras de seres humanos, flores o animales, aunque sin caer en la representación fiel de la primera clasificación (Figura 5).

Estas cinco categorías que se proponen pueden combinarse con los cuatro niveles de integración plástica propuestos por Torrent (que aquí hemos llamado A, B, C y D), de esta forma se cuenta con una matriz taxonómica que sirva como herramienta para el análisis de los templos seleccionados como casos de estudio (Tabla 1).

Por cuestiones metodológicas sólo se comentarán ejemplos del nivel superior de integración plástica D (es decir, el de mayor integración), asimismo, se identifica a sus autores y se señala la categoría a la que pertenece el vitral principal de la obra. Desde luego, se advierte que un análisis pormenorizado de cada templo debería incluir la clasificación de todos sus vitrales, pues en ocasiones en una misma obra pueden coexistir vitrales pertenecientes a varias categorías, debido a que fueron realizados con años de diferencia y por autores distintos. Igualmente, por razones de espacio, sólo se han seleccionado seis autores de vitrales religiosos, cuatro hombres y dos mujeres,¹⁸ pues no se pretende un análisis exhaustivo, sino solamente indagar las posibilidades taxonómicas de la propuesta aplicada a seis casos representativos.

18. Una labor pendiente en esta disciplina artística es visibilizar las aportaciones de mujeres que diseñaron vitrales en México, dadas las recientes perspectivas historiográficas que intentan rescatar del olvido a numerosas profesionistas, muchas veces obnubiladas por la preponderancia de figuras masculinas.

1. *Kitzia Hofmann*. Su nombre fue Heléne Domenge. Nació en la Ciudad de México en 1928, donde estudió dibujo y pintura con el muralista tapatío Jorge González Camarena; escultura con el artista duranguense Ignacio Asúnsolo, y acuarela con el maestro Greshenne, para después proseguir sus estudios en la Academia de la Grande Chaumiére en París. Fue durante este viaje, en la segunda posguerra, que aprendió la técnica del emplomado, pues por ese tiempo se estaban restaurando los vitrales de Sainte-Chapelle.¹⁹ A su regreso a México, ya con el nombre artístico de Kitzia Hofmann—derivado del nombre de su esposo y también artista Herbert Hofmann-Ysenbourg— se dedicó a la realización de pinturas, esculturas y vitrales, principalmente religiosos—aunque elaboró algunos laicos—²⁰ de los cuales sólo abordaremos un caso representativo.

La capilla de La Soledad (1956-1958) para los Misioneros del Espíritu Santo,²¹ que fue proyectada por los arquitectos Enrique de la Mora y Palomar y Fernando López Carmona, mientras el cálculo estructural fue del inmigrante español Félix Candela Outeriño. Se trataba de una capilla congregacional y formaba parte de un conjunto arquitectónico mayor, con casa de ejercicios espirituales para los misioneros de esta congregación mexicana. La planta y la solución estructural fueron sencillas: una única nave romboidal, con el altar y presbiterio casi centralizados, de tal suerte que los congregantes misioneros pudiesen rodearlo.²²

La audaz solución estructural de la cubierta permitió liberar dos grandes vanos bajo las puntas del manto de cascarón, los cuales, en un principio, poseyeron cancelería y vidrios transparentes que mostraban el entorno arbolado circundante, como se observa en las fotografías de 1957

tomadas al terminar la obra civil. Sin embargo, los misioneros no estaban conformes con esas vistas hacia el jardín, pues temían la distracción de sus ejercicios espirituales—recordemos que era el objetivo principal de la capilla—, por lo que decidieron que sería mejor contar con vitrales, una decisión contraria al deseo del arquitecto De la Mora. Finalmente, luego de muchas discusiones, los futuros usuarios del templo decidieron incorporarlos, por lo que en 1958 fueron encargados a Kitzia Hofmann dos grandes vitrales:²³ el principal ubicado detrás del altar con intensos colores azules, dorados y rojos que esbozan la figura de una enorme paloma que despliega sus alas—expresión iconográfica del Espíritu Santo—y el secundario localizado en el coro alto (Figura 6).

Para la propuesta aquí formulada, el diseño del vitral principal pertenecería a la quinta categoría, es decir, un *vitral geométrico temático*, mientras que el secundario, al no incorporar referencias iconográficas—pues sólo persigue la finalidad de inundar de luz ambarina el espacio interior—se podría incluir en la cuarta categoría de *vitral-geométrico a-temático*. Es evidente que el resultado estético del interior de la capilla sería completamente distinto sin la presencia de ambos vitrales, como puede verificarse fácilmente al observar las fotografías antiguas cuando sólo había vanos que permitían observar el jardín circundante. Sin embargo, con ambos vitrales incorporados, puede afirmarse que se alcanzó una plena integración plástica (D), pues la arquitectura y las artes visuales—donde participan activamente los vitrales—presentan una cohesión plástica que permite considerarla como una obra de arte total, es decir, cuando la parte y el todo están compositivamente imbricados entre sí.²⁴

2. *Gabriel Chávez de la Mora*. Arquitecto y fraile nacido en Guadalajara, Jalisco, en 1929, lugar donde estudió y egresó como el primer arquitecto de la Universidad de Guadalajara, título que obtuvo el 20 de febrero de 1955 con el proyec-

19. Lily Kassner, *Diccionario... op. cit.*, p. 170.

20. Como el vitral en la planta baja del edificio de Nacional Financiera (1964) en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

21. Los Espiritanos o Misioneros del Espíritu Santo son una congregación fundada en París en 1703 por Claude-François Poullart des Places, cuyo objetivo es la formación de sacerdotes y misioneros. K. Krüger y R. Warland, *Órdenes religiosos y monasterios. 2000 años de arte y cultura cristianos*, España, Ulmann, 2008.

22. Originalmente sólo asistían los miembros de la orden, pero años después se abrió al culto público. Avenida Universidad núm. 1700, casi esquina con Francisco Sosa, colonia Coyoacán, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México.

23. La ejecución corrió a cargo de Víctor F. Marco (1912-1991), perteneciente a una familia de fabricantes de vitrales.

24. Todos estos elementos, tanto arquitectónicos como artísticos, han hecho que la capilla se encuentre catalogada como patrimonio artístico inmueble del INBA, lo cual le asegura un primer nivel de protección institucional, mediante el número de registro INBA: DF-COY-139-4157.

to de un centro parroquial de San José Analco, Guadalajara. Tres meses después ingresó a la Orden de San Benito²⁵ y alcanzó su profesión monástica el 15 de agosto de 1956 y su ordenación sacerdotal en mayo de 1965. Desde su congregación se ha dedicado a elaborar innumerables proyectos religiosos, educativos y asistenciales,²⁶ tanto para su orden benedictina como para otras órdenes, congregaciones o clero diocesano. Su impronta no sólo abarca el ámbito arquitectónico, sino que se extiende al diseño de mobiliario, enseres litúrgicos, tipografía, diseño editorial, textil, iconografía, así como los vitrales para templos.²⁷

El templo de Nuestra Señora Aparecida²⁸ (1958-1959) fue construido en la colonia Jardín Balbuena, en las cercanías del aeropuerto de la capital mexicana. La propuesta del edificio fue del arquitecto yucateco Jorge Molina Montes (nacido en 1927), colaborador de Félix Candela durante los años cincuenta, quien en ocasiones fungía como supervisor de las obras de Cubiertas Ala.²⁹ Se desconoce con exactitud la fecha de construcción del templo de La Aparecida en la colonia Jardín Balbuena, pero se ha localizado el documento legal para su nacionalización como bien federal ante la Secretaría de Gobernación, el cual informa que ya estaba abierto al público desde 1959,³⁰ por lo que pudo haberse edificado poco tiempo antes, justo con la expansión de

los cascarones de concreto, solución que Molina Montes dominaba y que había probado en templos anteriores.³¹

El templo se construyó en un predio esquintero,³² en la confluencia de dos avenidas, en un emplazamiento que parecía asegurarle una adecuada visibilidad urbana. La planta del templo es muy sencilla: una sola nave rectangular, con el altar orientado hacia el poniente y los pies del templo al oriente y su acceso principal justo por debajo de un reducido coro longitudinal. Su cubierta de cascarones de concreto es de grandes mantos de paraboloides hiperbólicos, soportados en apoyos laterales, bajo cuya silueta se deja espacio para tímpanos triangulares ocupados por cuatro vitrales: uno principal sobre el acceso, uno en el muro cabecero del altar, y dos laterales (Figura 7).

Todos los vitrales de este templo fueron diseñados por fray Gabriel,³³ quien optó por elementos hagiográficos figurativos, pues consideró que, al tratarse de una parroquia, las imágenes debían ser fácilmente reconocidas por la feligresía. El pequeño vitral sobre el altar tiene forma de una cruz de cinco puntas, en cuyo centro se exhibe la imagen de La Aparecida, advocación de la Virgen de gran devoción en Brasil. Los otros vitrales triangulares exhiben escenas de la vida sagrada con un marcado acento de mexicanidad, como ocurre con el vitral principal sobre el acceso que muestra a la Trinidad sobre una imponente cruz y un paisaje con el águila, la serpiente y unas siluetas que evocan los antiguos perfiles piramidales, y un poco más abajo el intenso color azul del manto lacustre de la cuenca de México, donde discretamente inscribió su autoría: “fray Gabriel”.³⁴

En esta obra, al igual que en el caso anterior, el resultado estético de la parroquia sería muy distinto si no estuviesen estos vitrales, razón por la cual se trata de una obra

25. Orden fundada por Benito de Nursia en Italia en el siglo VI. Tienen ingreso masculino y femenino. Cfr. Kristina Krüger, Rainer Warland, *Órdenes religiosas... op. cit.*

26. Por sus contribuciones arquitectónicas el 9 de diciembre de 2021 recibió el Premio Nacional de Arquitectura 2020 de manos del presidente de México en Palacio Nacional, y el pasado 1º de diciembre recibió el homenaje Arpa en la Feria Internacional del Libro (FIL) en Guadalajara, Jalisco.

27. Por sus contribuciones, el 20 de octubre de 2021 recibió el Premio Nacional de México de la asociación civil Diseña México.

28. La advocación de Nuestra Señora de la Concepción Aparecida era un tanto ajena para el feligrés mexicano, mas no así en otros países, como Brasil, donde es su patrona nacional desde 1929. Su origen se remonta a 1717, cuando en la costa de Guaratingueta —cerca de São Paulo— unos pescadores encontraron una pequeña imagen de terracota oscura entre sus redes, que representaba a María como la Inmaculada Concepción.

29. Información proporcionada por Alberto González Pozo, julio de 2015.

30. Segob. Declaratoria por la que se formaliza la nacionalización del inmueble denominado Nuestra Señora Aparecida del Brasil, *Diario Oficial de la Federación*, 4 de agosto de 2008, en http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5203505&fecha=04/08/2011, consultado el 29 de agosto de 2015.

31. Como el santuario La Lomita (1957-1967) en Culiacán, Sinaloa, donde Molina Montes utilizó grandes mantos de cascarones de concreto.

32. Avenida Francisco del Paso y Troncoso núm. 307, colonia Jardín Balbuena, alcaldía Venustiano Carranza, Ciudad de México.

33. Aunque su realización corrió a cargo de Vitrales Hernández.

34. No han sido, desde luego, los únicos vitrales diseñados por el fraile, pues se pueden mencionar los de la antigua Basílica de Guadalupe, los de la sala capitular de la Abadía de Prince of Peace en Oceanside, California, el cabecero del presbiterio del Santuario de los Mártires, en Guadalajara, Jalisco, o desde luego, los vitrales de la capilla de la Abadía del Tepeyac, donde él habita. Cfr. G. Plazola Anguiano, *Fray Gabriel Chávez de la Mora*, México, Plazola Editores, 2006, p. 138.

con plena integración plástica (D). Y respecto a la segunda variable de clasificación, podemos inscribirlo como un *vitral figurativo*, pues las representaciones antropomórficas, animales, vegetación y urbanas son fácilmente reconocibles. Este diseño se debe a la finalidad social de comunicación que se quería, muy diferente, por ejemplo, a la capilla doméstica del monasterio benedictino de la Abadía del Tepeyac, donde se combinaron vitrales abstractos y figurativos, pues se trataba de espacios orientados a los propios monjes, conocedores de la iconografía sagrada.

3. *Mathias Göeritz*. Mucho se ha escrito de este artista de origen alemán (1915-1990), quien llegó a México en 1949 para trabajar como docente por invitación del arquitecto Ignacio Díaz Morales, fundador de la Escuela de Arquitectura de Guadalajara. Una vez terminado su contrato de tres años, Göeritz se trasladó a la Ciudad de México, donde permaneció hasta su muerte, tuvo una intensa actividad profesional con Luis Barragán Morfín (1902-1988) y una vida académica en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Su incursión en el diseño de vitrales se dio tanto en obras virreinales como en obras nuevas, pues la renovación del Concilio Vaticano II, a inicios de los años sesenta, abrió la posibilidad de incorporar diseños no necesariamente figurativos.

Para la capilla del convento de las madres capuchinas sacramentarias del Purísimo Corazón de María³⁵ (1952-1955) diseñó el vitral lateral que ilumina diagonalmente la cruz, y el altar dorado junto con Barragán, quien fuera el autor de la intervención arquitectónica en la antigua construcción en el pueblo de Tlalpan,³⁶ localizada al extremo sur de la Ciudad de México.³⁷ Durante las décadas de los cincuenta y sesenta —a invitación del arquitecto Ricardo de Robina— Göeritz colaboró con el diseño de vitrales y elementos litúrgicos en construcciones virreinales, como la

restauración de la iglesia de San Lorenzo, antiguo templo de monjas en pleno centro de la capital, al cual dotó de vitrales abstractos de un intenso color ambarino y rojizo —con vidrio soplado de la fábrica de Carretones—,³⁸ pues la intención era reforzar la atmósfera religiosa, inserciones que no estuvieron exentas de enconadas discusiones en periódicos y revistas de aquel entonces.³⁹

Con seguridad, el origen judío de Göeritz fue decisivo para que fuera invitado a colaborar en los vitrales de la sinagoga Maguen David (Estrella de David), construida entre 1960 y 1965 al poniente de Polanco,⁴⁰ una zona de edificios altos con gran densidad de habitantes, muchos de ellos judíos *jalebis*⁴¹ que requerían de un templo cercano a sus nuevos domicilios. Para su edificación se convocó a un concurso, del cual resultó ganador el proyecto de los ingenieros David Serur y Julián Farah, y el arquitecto Guillermo Hume, tras lo cual se obtuvo la licencia de construcción en 1960; fue concluido cinco años después, y se inauguró el 5 de septiembre de 1965.⁴² La ubicación del predio fue aprovechada para otorgarle una gran jerarquía urbana, pues al encontrarse en una esquina, su fachada principal incluyó una monumental estrella de David sostenida por dos macizos volúmenes verticales, visibilidad religiosa que las primeras sinagogas no habían alcanzado. Una vez traspasados los bastiones que sostienen la monumental estrella, se ingresa a un pequeño vestíbulo con doble altura —ahí están situadas un par de escaleras para que las judías puedan subir a la galería de las mujeres, como corresponde dentro del rito ortodoxo. Este espacio vestibular posee dos hermosos vitrales diseñados por Mathias Göeritz: el externo sobre el acceso principal con la estrella de David —en azul y ámbar— y el interno que ilumina la galería de las mujeres y que ostenta el motivo estilizado de *alef*, la primera letra del alfabeto hebreo (Figura 8).

38. Igualmente realizó los vitrales para: la Catedral Metropolitana, el templo del antiguo Colegio de Santiago Tlatelolco, la Catedral de Cuernavaca, Morelos y la iglesia dominica en Azcapotzalco.

39. L. Ibarra, "Los vitrales de Mathias Göeritz", en *Artes de México*, *op. cit.*, pp. 69-71.

40. Bernard Shaw núm. 10, esquina con Presidente Masaryk, colonia Polanco, alcaldía Miguel Hidalgo, Ciudad de México.

41. Término que proviene de Jalab, nombre hebreo de Alepo, Siria.

42. D. Serur, "Sinagoga Maguen David", en *Arquitectura México*, núm. 98, julio-septiembre, 1967, p. 116.

35. Monjas mendicantes de la Orden de los Hermanos Menores Capuchinos, rama surgida de los franciscanos mendicantes en el siglo XIII, con ingreso femenino y masculino. Obtuvieron su reconocimiento papal en 1528.

36. Miguel Hidalgo núm. 43, colonia Centro de Tlalpan, alcaldía Tlalpan, Ciudad de México.

37. También intervino el portal de ingreso, el patio de distribución y los locutorios del convento.

Los citados vitrales no fueron la única contribución de Göeritz a la sinagoga, pues también diseñó el armario sagrado—*hejal*, como le llaman los judíos *jalebi* y sefaradíes—donde se guardan los rollos de la Torá, perdido desafortunadamente en 1986 en una intervención posterior.⁴³ Adicionalmente, el conjunto comunitario posee un salón de fiestas y tres *midrashim*—espacios para el rezo y el estudio—, uno de ellos con otro vitral de Göeritz en forma de *menorá* (el candelabro de siete brazos). Estos tres vitrales del autor alemán tanto los dos del espacio principal de culto, como el del *midrash* constituyen excelentes ejemplos de integración plástica (D) en lo que respecta a sus vitrales, mientras que a partir de sus características y finalidades podemos insertarlos en la categoría de *vitral emblema*, pues representan una estrella, una letra y un candelabro, todos signos reconocibles para la comunidad judía, cuyos preceptos religiosos, recordemos, prohíben representar al ser humano.

4. *José Reyes Meza*. Nació en Tampico, Tamaulipas, en 1924, y falleció en la Ciudad de México en 2011, a la edad de 86 años, luego de una fructífera vida como artista plástico, en la que incursionó como pintor, muralista y escenógrafo. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ubicada entonces en el antiguo edificio de la Academia de San Carlos, sus maestros fueron personajes como Francisco Goytia, Francisco de la Torre y Luis Sahagún. En el ámbito de la pintura mural realizó obras en la Universidad de Tamaulipas, en el desaparecido Casino de la Selva, Cuernavaca, Morelos, y un mural al interior del edificio del Registro Público de la Propiedad en la Ciudad de México. Desde luego, también tuvo intervenciones artísticas en pintura, retablos y vitrales en templos, como el que se ha seleccionado.

La parroquia de San Antonio de Padua (1962-1966/1976), en la colonia Xotepingo, se localiza en un angosto solar en forma de trapecio en avenida División del Norte, en el sur de la ciudad.⁴⁴ La propuesta fue realizada por el sacerdote

Miguel Herrera, quien llamó al arquitecto Alberto González Pozo, pues ya había trabajado con él en la construcción de otro templo en la cercana colonia El Rosedal. Luego de varias propuestas iniciales, el proyecto definitivo se desarrolló mediante un pequeño atrio frontal—donde después se haría un campanario exento—⁴⁵ que da paso al interior de una sola nave, con el altar y presbiterio al fondo, y un pequeño deambulatorio posterior que comunica con dos capillas, una dedicada al Santísimo y la otra a la Virgen de Guadalupe. La solución estructural de la cubierta del templo fue con un sistema mixto: plegaduras y superficies laminares en un mismo elemento, solución que contó con la asesoría estructural del arquitecto Juan Antonio Tonda Magallón. La cubierta—que asemeja a un gran acordeón—daba plena independencia al diseño de muros y ventanas, lo que permitió que, lateralmente, se insertaran una serie de angostos vitrales multicolores en forma de “v” invertidas, expuestos al asoleamiento del oriente y poniente; a los pies del templo se incorporó un pequeño coro sobre el acceso y un muro-portada con dos franjas de vitrales que forman una cruz a la que se sobrepone un gran rosetón vítreo monumental, obra de Reyes Meza, artista con el que González Pozo ya había trabajado en el templo de El Rosedal (Figura 9).

El diseño de los vitrales localizados en los intersticios de los marcos estructurales no representa iconografía religiosa alguna, pues su función consiste en dotar de cromatismo al interior de la prolongada nave, por lo que podemos ubicarlos en la cuarta categoría que aquí hemos propuesto como *vitral geométrico a-temático*. En contraste, el imponente vitral sobre la portada de acceso, con una cruz y gran rosetón, pertenecen a la segunda categoría: el *vitral emblema*. El resultado es una gran calidad estética en el espacio arquitectónico—tanto interior como exterior—, ejemplo de plena integración plástica (D), pues la arquitectura y las artes visuales presentan una cohesión plástica de obra de arte total.

43. Remodelación hecha por los ingenieros Isidoro Levy, Rafael Harari y el arquitecto Diego Breceda.

44. Avenida División del Norte núm. 3430, esquina con Museo, colonia Xotepingo, alcaldía Coyoacán, México, Ciudad de México.

45. Este campanario no pudo ser concluido con el resto de la obra en 1966, pasarían más de dos décadas para que pudiera construirse, fue diseñado por el mismo González Pozo y contó con la colaboración artística de Reyes Meza.

5. *Giulia Cardinali*. Nacida en Milán, Italia, en 1928. Estudió en el Liceo Artístico de Brera, y luego arquitectura en el Politécnico de Milán. Sus primeros trabajos profesionales fueron sobre cuestiones urbanas relacionadas con monumentos antiguos. Se desconocen los motivos y la fecha precisa de su llegada a México, pero se sabe que en 1957 ya se encontraba en el país ejerciendo la arquitectura en el proyecto de iluminación del cine Ariel, y en 1960 en los interiores del cine Internacional. En algún momento se incorporó como académica en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, donde tuvo una intensa vida universitaria que combinó con su trabajo de escultura en fierro y madera, así como con el diseño de vitrales.

El templo para Nuestra Señora de Guadalupe Reina del Trabajo (1962-1972) en la colonia Obrera Popular, Azcapotzalco,⁴⁶ fue proyectado por el arquitecto Germán Herrasti Ortiz de Montellanos, mientras que el cálculo estructural estuvo a cargo de Molina y Asociados, despacho que solía construir este tipo de estructuras ligeras desde la década de los cincuenta. El proyecto se gestó desde 1962, pero la construcción se dilató muchos años por los pocos recursos de que se disponía; primero se hizo la cubierta, luego las fachadas laterales y al final la portada principal, mientras que algunos elementos nunca se realizaron, como un esbelto campanario. La iglesia se situó en la esquina en dos calles barriales, lo cual la dotó de una cierta jerarquía dentro de la humilde colonia. Sobre el acceso al templo se situó una losa quebrada zigzagueante de concreto aparente que al exterior funciona como una prolongada marquesina que sombrea el acceso central, mientras que al interior sirve para cubrir una serie de espacios complementarios, pues el coro aquí no se encuentra sobre el ingreso. La gran cubierta fue integrada por seis mantos de paraboloides hiperbólicos muy peraltados, los cuales permitieron una planta ortogonal de tres naves, aunque por la esbeltez de las seis columnas intermedias se percibe como un solo y espacioso salón. Al fondo de la nave se localizó el retablo triangular con la imagen de La Guadalupana, mientras que el coro se localizó detrás del presbiterio, pues ahí el

46. Poniente 58 esquina Norte 69, colonia Obrera Popular, alcaldía Azcapotzalco, Ciudad de México.

altar no se encuentra en el centro geométrico del espacio, sino ligeramente centralizado para acercarse a los feligreses (Figura 10).

El gran tímpano sobre el acceso principal se destinó a un gran vitral, encargado en 1972 a la arquitecta Cardinali,⁴⁷ quien aprovechó la gran superficie disponible para captar la luz solar que ilumina cromáticamente el interior de la nave, sobre todo cuando los feligreses salen del templo y encuentran el impactante vitral de intensos colores rojo, ámbar y azul, cuyas franjas circulares dibujan siluetas concéntricas en una elipse central. Lamentablemente en el enorme tímpano fue insertada una columnata de concreto demasiado robusta⁴⁸ que, sin duda, merma la continuidad en el diseño abstracto del vitral, sin embargo, la importancia estética del vitral es evidente, por lo que constituye un ejemplo de integración plástica (D), mientras que por sus características y finalidades podemos situarlo en la cuarta categoría de *vitral geométrico a-temático*.

6. *Víctor Vasarely*. Nacido en 1908 en Pecs, Hungría, y fallecido en París en 1997, su nombre real fue Vászárhelyi Győző, aunque en el mundo hispanoamericano fue castellanizado como Víctor Vasarely, como se le conoció en México. A finales de los años veinte ingresó a la Academia Poldini-Volkman de Budapest, para después mudarse a París en 1930, donde comenzó a trabajar como diseñador gráfico en varias agencias de publicidad. Su proceso artístico pasó por varias etapas de expresión, primero con una apuesta a lo figurativo, luego a la abstracción, para finalmente encontrar en la perspectiva y en los juegos geométricos los medios idóneos para su expresión personal. Esto lo llevaría a ser considerado como “padre” del *Op Art* o arte óptico (también llamado arte cinético). Su trabajo comenzó, poco a poco, a internacionalizarse, abandonó los espacios tradicionales de la pintura y se orientó hacia una mayor integración con otras artes. Para la Ciudad Universitaria de

47. *Arquitectura México*, núm. 105, 1972, p. 143.

48. No se ha podido determinar si esta columnata tuvo alguna finalidad estructural pues, aunque la cubierta de paraboloides no requiere, por sí misma, de apoyos laterales en sus bordes, bien podría haberse necesitado si es que la losa hubiera sufrido asentamientos una vez terminada la obra.

Caracas, Venezuela, realizó en 1954 un mural de cerámica, en colaboración con el arquitecto Raúl Villanueva. Fue hasta la década de los setenta que en México realizó una obra para un espacio religioso católico.

La parroquia de Nuestra Señora de la Resurrección (1972-1976) fue diseñada por el arquitecto Juan Cortina del Valle en la colonia residencial Bosque de las Lomas, una zona al poniente de la capital de crecimiento urbano promovido por la prolongación del Paseo de la Reforma en dirección a la carretera hacia Toluca. El templo se localizó frente a una transitada avenida⁴⁹ en un entorno urbano mayoritariamente habitacional con alto nivel económico (Figura 11).

La volumetría del templo fue sencilla: una pirámide monumental, con dos de sus caras laterales completamente cerradas, mientras que la fachada frontal se abrió para permitir la inserción de un gigantesco vitral titulado “Homenaje a México”, el cual se convirtió en el gran protagonista estético. Desde el exterior, la luz artificial lo ilumina como una gran lámpara urbana, y durante el día, la luz natural irrumpe llena de cromatismo al interior de la única nave triangular, donde se encuentran el presbiterio, el altar y el espacio ocupado por las bancas para la feligresía. Las figuras y colores del vitral realizado con piezas de acrílico provocan un efecto óptico de profundidades cúbicas y abstractas, sin ninguna concesión a la iconografía figurativa de temática religiosa, pues su finalidad es dotar de cromatismo el interior de la nave. Estas características nos llevan a identificarlo dentro de la cuarta categoría, que aquí hemos propuesto como *vitral geométrico a-temático*. Finalmente, además del vitral monumental encargado en 1976 a Vasarely, también le fueron encomendados el mobiliario litúrgico y la cruz principal del presbiterio, muestra de la apertura de la Iglesia católica a las formas artísticas innovadoras de aquellos años setenta. Por lo anterior, y al igual que los casos anteriores, esta obra constituye un ejemplo idóneo de integración plástica (D), pues la arquitectura, el diseño del vitral y las artes litúrgicas presentan una cohesión plástica que produce una obra de arte total.

49. Paseo Bosques de Reforma núm. 486, esquina con Bosques de Duraznos, colonia Bosques de las Lomas, Alcaldía Cuajimalpa, Ciudad de México.

CONCLUSIONES

El patrimonio de vitrales en México es rico y variado, no sólo porque se manifestó en todo tipo de géneros arquitectónicos, sino porque ha estado presente a lo largo de los movimientos artísticos del siglo XX. La brevedad de este texto sólo nos ha permitido mostrar un sector reducido del espectro y abre la posibilidad de continuar la investigación en próximas etapas, tanto para comprobar cuantitativamente la aplicación de la taxonomía propuesta, como para enriquecer los registros patrimoniales de las instituciones federales dedicadas a su catalogación y custodia. Ha quedado manifiesto que el concepto de integración plástica puede incluir a los vitrales —no sólo pintura y esculturas—, pues forman parte de este movimiento de unidad artística. Aunque aquí sólo se mostraron ejemplos idóneos que alcanzaron ese grado de unidad, existen otros ejemplos donde la taxonomía propuesta podría auxiliar para identificar su finalidad y nivel de integración.

Los seis autores/templos seleccionados evidencian la intensa relación que los vitrales alcanzaron a establecer con la estructura y el espacio sagrado, así como la comunicación de los artistas con los arquitectos-autores de los templos, a tal punto que inclusive probaron innovadoras técnicas de construcción de los vitrales. Sin embargo, no siempre se conocen los autores del diseño de éstos, pues en ocasiones fueron realizados por los mismos arquitectos o ingenieros quienes no creyeron necesario incluir su nombre en alguna parte del vitral. En otros casos, son obra de artistas que no le dan importancia a insertar su nombre en el vitral, sea porque no lo acostumbran o por un criterio de humildad al tratarse de un edificio religioso.⁵⁰

En términos generales, el estado de conservación de los vitrales suele ser aceptable, pues en México los templos son edificios utilizados constantemente, a diferencia de otros países donde el decrecimiento de la feligresía ha motivado el cambio de uso de los inmuebles. En México todavía hay una fuerte actividad religiosa —si bien no exclusivamente católica apostólica—, lo que obliga a darles mantenimiento, de acuerdo con las posibilidades económicas de los feligreses, a excepción de las sinagogas, que en oca-

50. De hecho, son excepcionales las inserciones de inscripciones autorales —comúnmente llamadas “placas”— en los templos del siglo XX.

siones quedan subutilizadas al mudarse territorialmente su feligresía a otros rumbos de la ciudad.⁵¹ Además, hay que recordar que buena parte de los templos construidos en el siglo XX son de propiedad federal y, aunque están en posesión de las Iglesias, éstas no siempre son las propietarias, lo cual complica la responsabilidad en la restauración de los templos, si corresponde al Estado o a los poseedores.

La reforma constitucional de 1991 que otorgó la posibilidad de que las asociaciones religiosas pudieran tener bienes inmuebles no tuvo una implicación retroactiva, por lo cual, la mayor parte de los edificios religiosos son propiedad federal, con excepción de aquéllos que fueron incluidos en algún conjunto escolar o bajo la propiedad de algún testaferro o asociación civil, como ocurrió con varias sinagogas. A estas circunstancias adversas, debe sumarse que con el paso del tiempo muchos vidrios ya no se fabrican y eso dificulta la reposición de las piezas dañadas a causa de impactos accidentales o por la acción constante de las palomas, lo cual obliga a colocar mallas de protección que a veces enturbian la percepción estética del vitral.

Finalmente, otro aspecto que también requiere atención historiográfica es el asunto de los fabricantes o productores de los vitrales, cuyos nombres generalmente quedan en el olvido, sobre todo cuando no insertaron información suya en algún lugar del vitral, pues los contratos no siempre se resguardan en las parroquias. Por ello, consideramos que este texto puede servir como un esfuerzo inicial para futuras investigaciones, tanto de quien esto escribe como de colegas interesados en el valor patrimonial de los vitrales mexicanos, un elemento con frecuencia olvidado en la historiografía de la integración plástica mexicana.

FUENTES CONSULTADAS

Arquitectura México, núm. 105, 1972.

Arquitectura México, núm. 98, 1967.

Artes de México, núm. 94: Vitrales de la Ciudad de México, 2009.

51. Para la comunidad judía es indispensable que el templo quede cerca de sus lugares de residencia, a fin de que puedan acudir al rezo de manera peatonal, una prescripción que hace que cuando el grueso de una comunidad se muda a otras colonias de la capital sea necesario erigir una nueva sinagoga, por lo que la anterior queda con escaso uso.

BLANCH, S. J. A., *Lo estético y lo religioso. Cotejo de experiencias y expresiones*, México, UIA/ITESO, México, 1996.

IBARRA, L., "Los vitrales de Mathias Göeritz", en *Artes de México*, núm. 94: Vitrales de la Ciudad de México, 2009.

KASSNER, Lily, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*, México, UNAM, 1983.

KRÜGER, Kristina y Rainer Warland, *Órdenes religiosas y monasterios. 2000 años de arte y cultura cristianos*, España, Ulmann, 2008.

NOELLE, Louise, "Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, México, UNAM, 2008.

OLIVARES, Martha, "Discurso visual. Reflexiones sobre integración plástica", en *Discurso Visual*. En discursovisual.net.

PLAZOLA ANGUIANO, G., *Fray Gabriel Chávez de la Mora*, México, Plazola Editores, 2006.

SERUR, D., "Sinagoga Maguen David", en *Arquitectura México*, núm. 98, julio-septiembre, 1967.

TOCA FERNÁNDEZ, Antonio, "Presencia prehispánica en la arquitectura moderna mexicana", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 9, México, UNAM, enero de 1987.

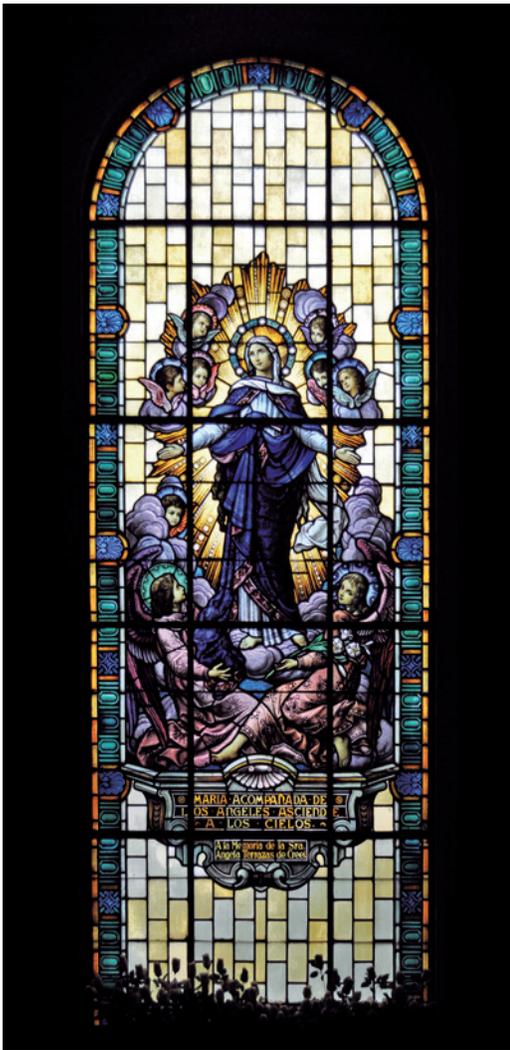
TOCA FERNÁNDEZ, Antonio, "Integración plástica en México", en *Casa del Tiempo*, México, 2014.

TORRES, Leticia, "Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México", México, CENIDIAP, 2016. En <https://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/6abrev-LeticiaTorres.pdf>.

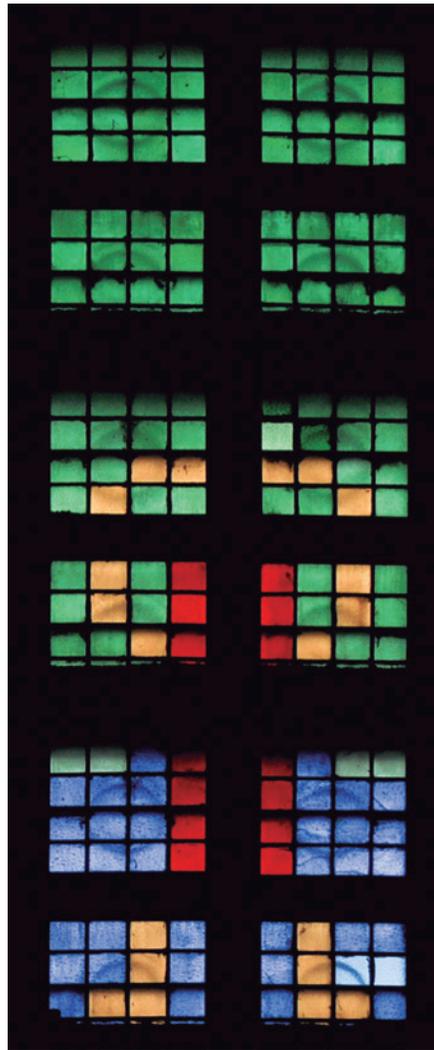
TORRENT, Horacio, "Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes", en *DOCOMOMO Journal*, núm. 42, verano, 2010.

YÁÑEZ, Enrique, "El movimiento de integración plástica en la arquitectura contemporánea de México", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 9, México, UNAM, enero de 1987.

ZURIÁN, Carla, *Fermín Revueltas, constructor de espacios*, México, Editorial RM/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.



1



3



2



4

Figura 1. Vitral figurativo en los laterales de la parroquia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón “La Votiva” (1931-43), Paseo de la Reforma esquina Génova, colonia Juárez, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Fotografía: Josué Pérez Sánchez (JPS), 2013. Archivo: Iván San Martín (ISM).

Figura 2. Vitral emblema con elementos cristológicos en la portada de la parroquia del Nuestra Señora de Guadalupe (1952-54), Joaquín García Icazbalceta núm. 96, esquina con Velásquez de León, colonia San Rafael, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Fotografía: JPS, 2013. Archivo: ISM.

Figura 3. Vitral celosía en la portada de la parroquia de La Piedad (1944-1957), en Obrero Mundial núm. 320, colonia Piedad Narvarte, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México. Fotografía: JPS, 2013. Archivo: ISM.

Figura 4. Vitral geométrico a-temático en el interior de la sinagoga Nidje Israel (1959-1965), en Acapulco núm. 70, colonia Roma Norte, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México (tristemente demolida por afectaciones a causa del terremoto de 2017). El autor del diseño del vitral fue Leonardo Nierman. Fotografía: ISM, 2010.

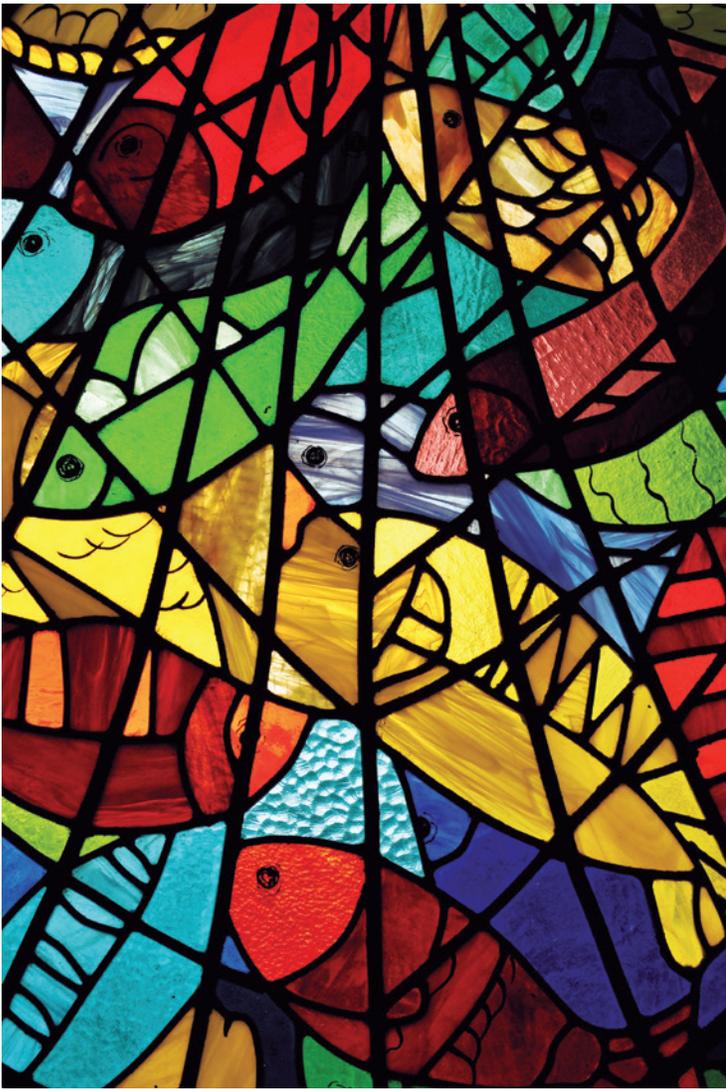


Figura 5. Vitral geométrico temático con figuras de peces en alusión a Jesús, sin recurrir a su representación antropomórfica, que incitaría a la idolatría desde la concepción reformista, localizados en la Iglesia Evangélica Luterana (1958), Botticelli núm. 74, esquina con Patriotismo, colonia Mixcoac, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México. Fotografía: JPS, 2013. Archivo: ISM.

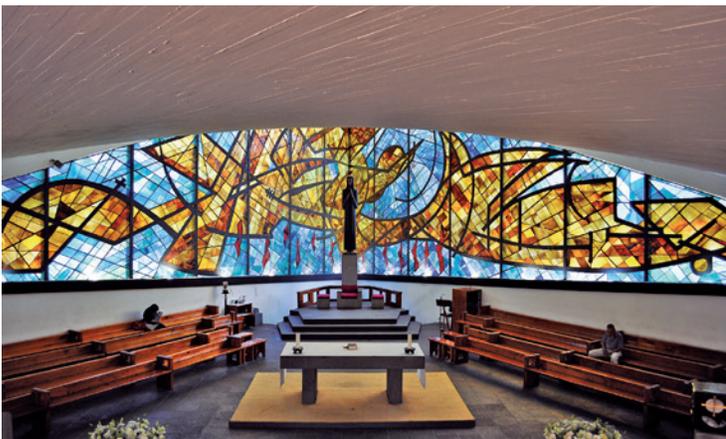


Figura 6. Vitral de Kitzia Hofman ubicado tras el altar de la capilla de La Soledad para los Misioneros del Espíritu Santo, Centro Espiritual "El Altillo" (1956-1958), Av. Universidad núm. 1700, casi esquina con Francisco Sosa, colonia Coyoacán, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. Fotografía: JPS, 2013. Archivo: ISM.



Figura 7. Vitral de fray Gabriel Chávez de la Mora en la portada del templo de Nuestra Señora Aparecida (1958-1959), en Av. Francisco del Paso y Troncoso núm. 307, colonia Jardín Balbuena, Alcaldía Venustiano Carranza, Ciudad de México. Fotografía: JPS, 2015. Archivo: ISM.



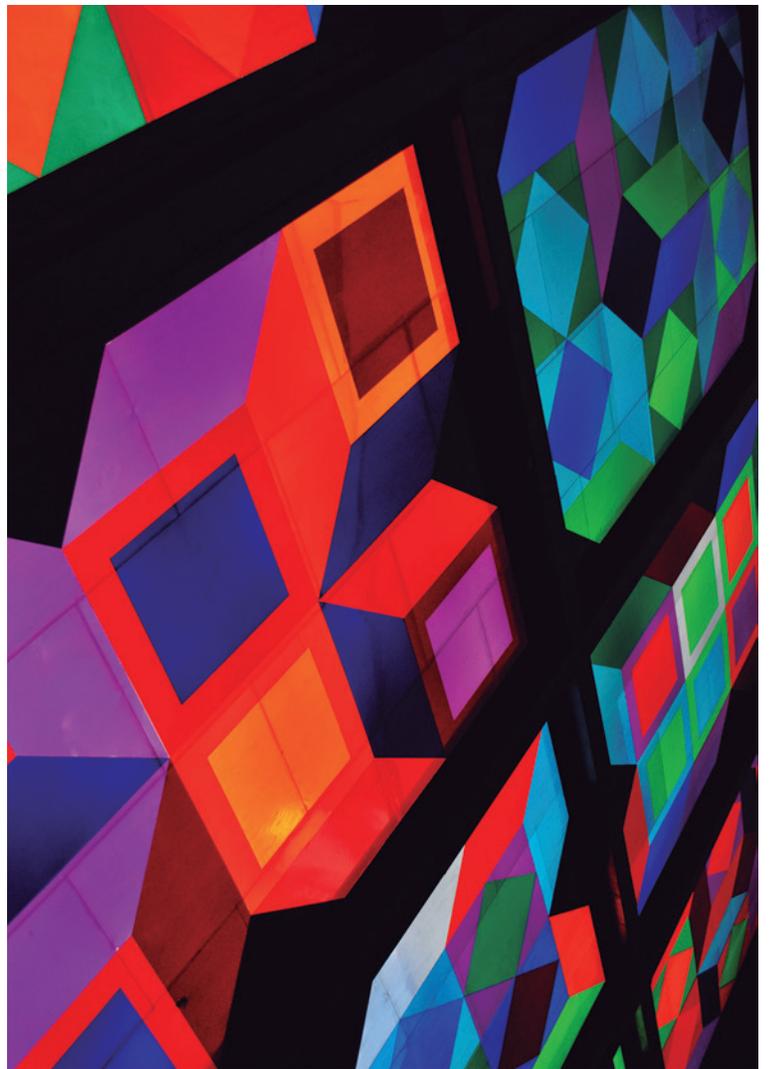
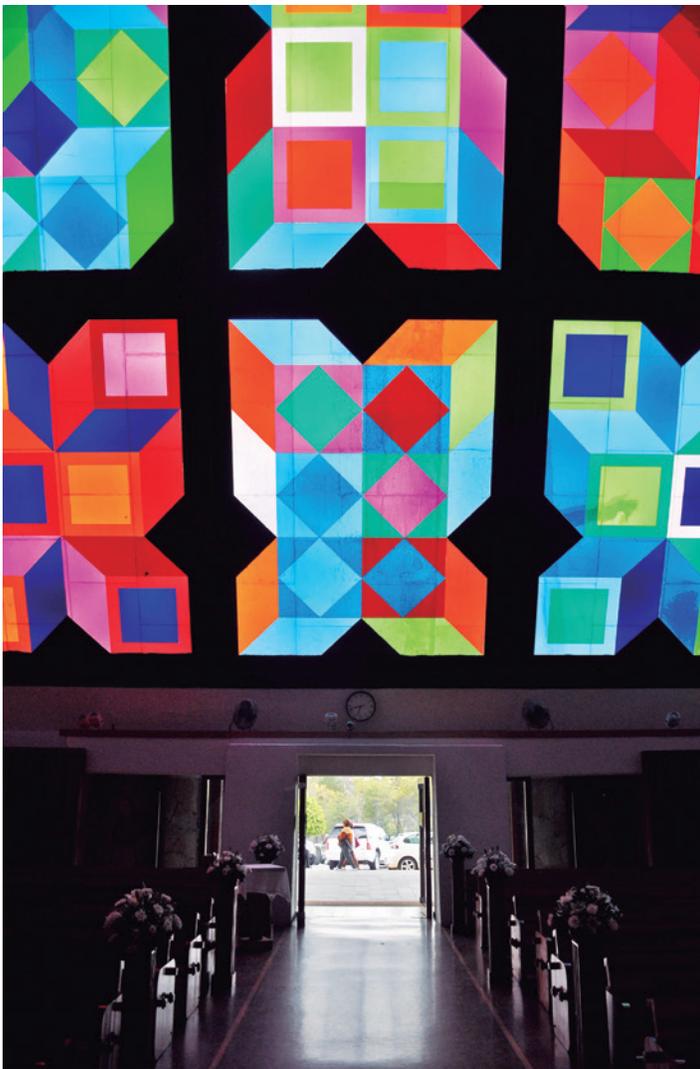
Figura 8. Vitral de Mathias Cöeritz en el vestíbulo de la sinagoga Maguen David (1960-1965), Bernard Shaw núm. 10, esquina con Av. Presidente Masaryk, colonia Polanco, Alcaldía Miguel Hidalgo, Ciudad de México. Fotografía: ISM, 2010.



Figura 9. Vitral de José Reyes Meza en la portada de la parroquia de San Antonio de Padua (1962-1966/76), Av. División del Norte núm. 3430, esquina con Museo, colonia Xotepingo, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. Fotografía: JPS, 2014. Archivo: ISM.



Figura 10. Vitral de Giulia Cardinali en la portada de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe Reina del Trabajo (1962-1972), Poniente 58 esquina Norte 69, colonia Obrera Popular, Alcaldía Azcapotzalco, Ciudad de México. Fotografía: JPS, 2014. Archivo: ISM.



Figuras 11 y 12. Vitral de acrílico de Vászárhelyi Győző (Víctor Vasarely) en la portada de la parroquia de Nuestra Señora de la Resurrección (1972-1976), Paseo Bosques de Reforma núm. 486, esquina con Bosques de Duraznos, colonia Bosques de las Lomas, Alcaldía Cuajimalpa, Ciudad de México. Fotografía: JPS, 2013. Archivo: ISM.